

Die Verweigerung verweigern

Thomas Adès, britische Musik und die Avantgarde

Die Geschichte der Avantgarde des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts wird oft als eine Serie von Verweigerungen, Repressalien, und Widerlegungen geschrieben. Boulez' »Schönberg ist tot« ist nur der berühmteste der vielen symbolischen Vatermorde, die während der letzten einhundert Jahre angeblich musikalischen Fortschritt definierten. Die zweite Wiener Schule nahm die Romantik in Kauf, Cage und die amerikanischen Experimentalisten entlarvten die Idee von der kompositorischen Intention und setzten an deren Stelle diejenige der Unbestimmtheit, während die Rigorosität der Serialisten von Darmstadt von späteren Generationen abgelehnt wurde. Auf diese Weise erzählt, ist die Geschichte der modernsten Musik eine heroische Erzählung der unendlichen Erneuerung und des unbestrittenen Fortschritts.

Wenn dies aber tatsächlich die Geschichte der Avantgarde ist, ist es eine, in der zeitgenössische britische Komponisten wie Oliver Knussen, George Benjamin, Julian Anderson, und Thomas Adès kaum eine Rolle spielen würden. Laut den Richtern über musikalischen Fortschritt sind ihre musikalischen Sprachen, die den Manipulationen von Tonhöhe und Rhythmus vertrauen, kommuniziert durch Partituren, die zu den vertrauten Notationssystemen passen, altmodisch, ja rückschrittlich. Indem sie konventionelle akustische Instrumente verwenden und Musik für existierende Institutionen schreiben – Kammerensembles, Orchester, sogar Opernhäuser – scheint jeder der vier Komponisten eher die Beschränkungen und Grenzen der musikalischen Kultur zu akzeptieren als sich daran zu stoßen oder gar zu versuchen, sie zu zerstören. Keiner hat gerufen, man solle die Opernhäuser niederbrennen oder hat eine neue, allumfassende, musikalische Ideologie gefordert, die jene ihrer Vorgänger in den Schatten stellt. Vom Wellenberg der musikalischen Moderne aus gesehen scheinen diese vier Komponisten eher im Sog gefangen zu sein, als die Flut von Geschichte anzuführen.

Hinter diesem Blick auf Musikgeschichte gibt es versteckte Ideologien. Eine der verbreitetsten davon ist, die Nutzung einer großzügi-

gen harmonischen Methode, die sich auf frühere tonale Systeme zu beziehen scheint (wie die Art der Tonhöhenorganisation durch diese vier Komponisten), mit einer gedankenlosen »Rückkehr zur Tonalität« gleichzusetzen. In jenem Zusammenhang ist Tonalität ein zu starkes Wort mit meist negativen Assoziationen: Gedanken der Kapitulation vor kommerziellem Druck, allumfassende Zugänglichkeit und Unmittelbarkeit statt Abstraktion und Eigenständigkeit.

Die Musik und Karriere von Thomas Adès fokussiert diese Argumente, und veranschaulicht die Trugschlüsse einer solch dogmatischen Vorstellung von Musikgeschichte und musikalischer Moderne. Adès' Musik hat in erstaunlich kurzer Zeit internationale Anerkennung errungen und seine Karriere scheint den populären Erfolg zu verkörpern, der durch die Werbeapparate von Verlagen, Plattengesellschaften und Presse gewonnen werden kann. Wichtiger aber ist demgegenüber, daß sich seine Musik die musikalische Vergangenheit und die populären Idiome der musikalischen Gegenwart angeeignet hat, um schließlich ihre eigene expressive Gestalt zu finden.

Ecstasio der dritte Satz aus seiner 1997 entstandenen Orchestermusik *Asyla* klingt wie ein abgeschnittenes Stück Tanzmusik. Auf den ersten Blick dient diese unverschämte Verwendung einer populären Kunstform innerhalb eines viersätzigen Orchesterstücks anscheinend zwei boshaften Zielen: Erstens dem Versuch, das Orchester eher als moderne Institution anzuerkennen denn als ein Überbleibsel aus früheren Jahrhunderten und zweitens, dem Publikum einen naheliegenden Weg durch das Stück anzubieten. Hinter beiden Ideen würde sich der geschmähete Geist von Populismus und leichter Zugänglichkeit verbergen.

Besser gesagt er würde es tun, wenn jene Vorstellungen irgendeine signifikante Beziehung zur Wirkung dieser Musik hätten. Weit davon entfernt, eine wortgetreue Transkription eines Tracks aus der Tanzmusik zu sein, verwandelt *Ecstasio* die rhythmische Monotonie vieler Tanzmusiken in eine komplexe Heterophonie, vervollständigt durch ähnlich reiche Orchestertexturen. Es ist eine beharrliche Doppelzüngigkeit in dieser Musik. *Ecstasio* verkörpert die sich mit der Tanzmusikultur verbindende sinnliche Hingabe und ist zugleich kritisch jener Erfahrung gegenüber. (Jenes doppelzüngige Wesen (doubleness) signalisiert auch das dem Titel eigene Wortspiel: Ecstasy verweist nicht nur auf die erhabene Emotion sondern auch auf die sich mit der Clubkultur verbindende Droge.)

Adès hat hinsichtlich *Ecstasio* von einer schwindelerregenden Qualität seiner Musik gesprochen. Jenes Schwindelerregende kommt nicht nur von der verzweifelten Energie der Bewegung, sondern auch daher, weil die Musik die Balance halten will zwischen dem riesigen orchestralen Raum, den *Asyla* eröffnet, und den Grenzen von Tanzmusik. In *Ecstasio* haben die Anzeichen des Populären nichts mit den Werten von Populismus zu tun. Vielmehr kreiert dieser Satz eine sehr mehrdeutige Auseinandersetzung zwischen Welt und Werk, Clubkultur und orchestralem Kontext.

Adès' Klavierquintett, uraufgeführt vom Komponisten mit dem Arditti Quartet beim Melbourne Festival im Oktober 2001, zeigt eine andere Art der Aneignung von Tradition. Das Zwanzigminutenstück (der längste Satz Instrumentalmusik, den Adès je komponierte) hat die Struktur einer einsätzigen Sonatenform. Die Arbeit schließt sogar eine Exposition, mit Wiederholungszeichen, ein. Das thematische Material des Stückes ist aus einer erweiterten tonalen Skala gebaut und die individuellen Themen sind in solch plastischer Weise gearbeitet, daß sie unmittelbar einprägsam sind. Gelegentlich gibt es auch Reminiscenzen an Beethovens Pastoral-Sonate, op. 28, ein Werk, das Adès als Modell für das Quintett verwendete. In der Partitur wird diese Einprägsamkeit durch eine enorme metrische Komplexität kompensiert, aber das akustische Ergebnis des Stückes ist von unmittelbarer und zudem sinnlicher Wirkung. Aber wie immer bei Adès ist nicht alles so wie es scheint. Das Klavierquintett benutzt nicht einfach die Umrisse der Sonatenform, um eine synthetische musikalische Architektur zu bilden. In dem Quintett findet eine komplexe Auseinandersetzung zwischen Tradition und Erneuerung, Vergangenheit und Gegenwart statt. Das Stück stellt die dynamische, zielorientierte Erzählung der Sonatenform zur Schau, durchkreuzt aber gleichzeitig diese Vorstellung. Die Wiederholung ist gerade nicht die Bestätigung des tonalen Wegs, sondern vollendet den Eindruck, daß die Arbeit ein rhythmischer, struktureller und motivischer Prozeß ist. Wiederholung ist in diesem Stück eine Metapher für Umwandlung. Anstatt die Sonatenform durch die Brille des Neoklassizismus zu überprüfen, denkt Adès das aussagekräftige Potential der Struktur neu. Das Ergebnis ist ein Werk, dessen dynamische Kraft durch die Spannung zwischen der Historizität seiner Thematik und Struktur tatsächliche Referenzen verfälscht und wird damit zu einer gänzlich zeitgenössischen Neusetzung.

Dennoch, die Leistungen sowohl von *Asyla* als auch des Klavierquintetts befinden sich

nicht im Einklang mit den Forderungen einer durch die Musikgeschichte nahegelegten Vision von Fortschritt, wie oben umrissen. Wenn man diese Stücke schätzt – und tatsächlich auch diejenigen von Knussen, Benjamin und Anderson – hat das eine Neubewertung dieser Vorstellungen von zeitgenössischer Musik zur Folge. Statt die Idee des musikalischen Fortschritts durch das Verwerfen der Vergangenheit und eine Beseitigung der Gegenwart zu erklären, reflektieren Adès' *Asyla* und Klavierquintett eine Verpflichtung gegenüber den Überlieferungen, Problemen und Strukturen verschiedener musikalischer Traditionen. Weit davon entfernt, vor dem Druck von Kommerzialisierung oder Populismus zu kapitulieren, kreiert diese Musik komplexe Prozesse, in denen existierende Formen und Sprachen durch die neuen Zusammenhänge, die Adès herstellt, gebrochen werden.

Die Musik all dieser vier Komponisten widerspiegelt eine Ästhetik, die frei von dem Versuch ist, eine allumfassende Ideologie zu schaffen. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt stattdessen darauf, individuelle Wege zu finden, um eine ausdrucksvolle Unabhängigkeit zu erreichen. Oder mit anderen Worten: Anstatt ihre ästhetischen Väter zu töten, haben sie deren jeweilige Einflüsse gefestigt. Die Ahnung, daß musikalischer Fortschritt dabei mehr sein kann als die Entwicklung von neuen musikalischen Sprachen, ist für diese Gruppe von Komponisten kaum einzigartig. Der Status »des Neuen« spiegelt jetzt eher die trüb gewordenen Träume der Nachkriegsgeneration als die Utopien gegenwärtiger Komponisten. Aber um nahezulegen, daß die heutige zeitgenössische Musik auf der Binsenweisheit beruht, daß es keine neuen Klänge mehr geben kann, sondern nur noch verschiedene Kombinationen und Transformationen bereits vorhandener Klänge, sagt nicht, daß diese Musik insgesamt vor den Zwängen des Marktes kapituliert hat. Wie die Musik von Adès zeigt, bietet sie fast eine andere Art von Dialektik, unbeeinflusst von der Absolutheit einer Ideologie und offen in ihrem expressiven Potential.

Die Musik von Knussen, Benjamin und Anderson könnte in der selben grundlegenden Annäherung begründet werden. Aber die Musik dieser vier Komponisten ist so verschieden wie ihre Persönlichkeiten: Sie sind keine neue Britische Komponistenschule. Jeder hat eine faszinierend eigenständige Kompositionsstrategie entwickelt und jeder hat eine ganz individuelle Vorstellung von zeitgenössischer Musik und davon, wie sich ihre Musik in die internationale musikalische Landschaften einfügt.

(Übersetzung aus dem Englischen: G. Nauck)